

**INSOSPECHADOS ROSTROS: BORGES, BRINES, VALENTE***Unsuspected Faces: Borges, Brines, Valente*

MARCELA ROMANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

troppomare10@gmail.com

**Resumen:** Mi propuesta pretende enlazar proyectos creadores de algunos poetas españoles del 50 (Brines y Valente, específicamente) con Jorge Luis Borges. El lazo se establece visiblemente a partir de la utilización, en los tres casos, de una clave enunciativa común, el “monólogo dramático”, cuya entronización formal comienza con Browning y Tennyson en el último cuarto del siglo XIX. La convergencia —en la que interviene, de manera decisiva, el Cernuda tardío— permite adivinar, más allá de las “influencias”, unos comunes programas poéticos, todos ellos alertados respecto de la falacia patética característica de cierto Romanticismo y la apuesta por una poesía depurada y meditativa.

**Palabras clave:** Brines, Valente, Borges, monólogo dramático

**Abstract:** My proposal focuses on linking some fifties spanish poets 'creative projects (Brines and Valente, specifically) with Jorge Luis Borges. The bow is visibly established from the use, in all three cases, of a common enunciation key, the "dramatic monologue", whose formal enthronement begins with Browning and Tennyson in the last quarter of the nineteenth century. The convergence —in which the later Cernuda decisively takes part— lets guess, beyond the “influences”, common poetic programs, all alerted about the pathetic fallacy of certain Romanticism, and the commitment by a refined and meditative poetry.

**Keywords:** Brines, Valente, Borges, dramatic monologue

*¿Quién es quién en el azar de las formas, en el desdoblamiento o en la extinción de las identidades? Ningún hombre puede decir con certeza quién es ni en qué laberinto lo matarán la próxima vez que lo maten ni qué palabras tuyas no había escrito ya él mismo siglos hace.*  
“Borges y yo”, JOSÉ A. VALENTE, 1979

“¿Quién es quién en el azar de las formas?”, se interrogaba Valente en sintonía con su maestro argentino. Y con ellos, nosotros, para empezar a desandar algunas de las hipótesis de este texto. ¿Quién habla en el poema? La gran pregunta de la teoría y de los lectores críticos en torno al estatuto de la subjetividad poemática supone un recorrido atravesado hasta hoy por discusiones que van desde la falacia autobiográfica hasta la resurrección autoral, y, en ese recorrido de cartografías contrapuestas sobresalen hitos ya conocidos que simplemente mencionaré aquí, sin profundizar en sus aciertos, sus paradojas y sus fugas: la identificación arte-vida y la consecuente omnipresencia del autor en la hermenéutica crítica; su desaparición frente al protagonismo estructuralista del puro texto y, más tarde, el decreto posestructuralista de su ejecución sumaria; la pura fictividad o el espejismo, entonces, de su naturaleza, abonada por ese mismo posestructuralismo y las teorías de la ficcionalidad en el discurso; su regreso, de la mano de Bajtin, primero, luego afirmado por los estudios culturales y Bourdieu, con la noción extensiva e intensiva de “campo intelectual”; el reconocimiento de la conformación simbólica y variable de la “figura de autor”; y, finalmente, una vuelta de tuerca más allá, polémica y controvertida, por el llenado del casillero vacío de Lejeune en ese “pacto ambiguo” de la autoficción sobre el que teorizara Manuel Alberca y cuyas interrogaciones han tenido su eco en el ámbito de la poesía.

Los autores del 50 desconocieron gran parte de este recorrido pero también ellos ofrecieron respuestas, y cuántas, a esa pregunta inicial. Voces críticas y políglotas, muchos de ellos introdujeron en el adormecido canon comarcano los aportes de la poesía moderna europea y americana (la del sur y la del norte) y fueron generadores de discusiones intensas con los mayores, como la que enfrentaba, algo bizantinamente, el potencial cognoscitivo de la poesía frente a la comunicación. El exilio y los viajes y contactos con autores extranjeros estimularon la curiosidad de estos supervivientes, animada también por cenáculos al estilo mallarméano como los de Carlos Barral (muy bien documentados por Carme Riera), o los encuentros de estudiantes de provincias en el Colegio Universitario Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid (María Payeras), entre otros ejercicios de “educación sentimental” y sociabilidad más o menos locales. Cuando en 1962 la revista valenciana *La caña gris* edita su número monográfico de homenaje a Cernuda, el círculo de afinidades electivas se

sella con las colaboraciones de José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, entre otros.

Traigo aquí el nombre del maestro del 27, que lo ha sido para ellos justamente tras desprenderse del 27. Cernuda fue el primero de una estirpe de poetas que, ávidos por lo anglosajón —Unamuno lo precedió, aunque con otras resonancias—, alimentaron su escritura con los metafísicos del siglo XVII, la luz fría de Eliot, Wordsworth, Pound y, más tarde, Spender y Auden, entre otros. Muchos del “medio siglo” leyeron al principio la biblioteca inglesa en los nuevos versos meditativos del sevillano, quien, a partir de *Las nubes*, y tal como lo cuenta en su “Historial de un libro”, se incorpora a lo que más tarde la crítica denomina “poesía del pensamiento”: una lírica de la incerteza, dirá Brines, centrada en la búsqueda de un saber esquivo y siempre provisional, que recorre en diversas direcciones los mapas (mejor, los croquis) de una intimidad meditativa.

Para garantizar este equilibrio de “emoción” y “conciencia”, como leía Gil de Biedma en Baudelaire, resulta necesaria la construcción de una subjetividad alerta ante su naturaleza diferida, ontológicamente diversa de la existencia empírica, para que, entre otras cosas, pueda cumplirse un viejo mandato horaciano, que en los 50 se amolda muy bien a las premisas “sociales”: el *prodesse* de una *poiesis*, digamos, “clásica”, sostenida en una moral del lenguaje y en un deseo de atestiguar no ya los avatares excluyentes de un yo en penumbras, ni tampoco la estridencia o la furia revolucionarias, sino la modesta heroicidad de “unos cuantos” (Gil de Biedma, 1980: 26).

En esa biblioteca aparece Borges. Borges, el de su “Arte Poética” “de verde eternidad, no de prodigios”, según reza esa contenida declaración de principios, recogida en *El hacedor* (1960) y en la cual la forma escribe el fondo: una cierta andadura clásica de esa poesía ya de madurez, un decir austero con apenas cuatro o cinco metáforas, y, sobre todo, la perplejidad y el juego de la subjetividad, la puesta en abismo de la identidad autorial, el otro y el mismo, el traidor y el héroe, el autor y el lector. Sus vastas e incesantes lecturas inglesas, un “sistema temperamental” (Castany Prado, 2007, 2012) en el que Borges encontraba lo que él en puridad quería escribir, le trajeron, como a nuestros poetas, el artilugio del “monólogo dramático”, que signó la poesía exiliar de Cernuda y que ambos, Cernuda y Borges, leyeron de las mismas fuentes inglesas: la poesía victoriana, la poesía posromántica de Tennyson y especialmente de Browning (en un libro crucial de 1863 titulado *Dramatis personae*), sobre las cuales el crítico norteamericano Robert Langbaum escribió el celebrado *The poetry of experience*, de 1957.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bernat Castany Prado analiza bien las posibles razones de esta afinidad electiva, en la que despunta el predominio de un temperamento escéptico común a la literatura y la filosofía inglesas, y que da lugar a rasgos con los que Borges se identificó plenamente: el individualismo, la figura del “freethinker”, la heterodoxia, la desconfianza ante las doctrinas mayoritarias, la búsqueda de legibilidad, el humor reticente y el pensamiento de Montaigne, de gran impacto

Fue en efecto para Cernuda el “monólogo dramático” la perfecta estrategia en su batalla contra la *pathetic fallacy*, como aduce en su “Historial”, y para Borges la *summa* enunciativa que le permitía a un tiempo exhibir sus saberes literarios e históricos, problematizar la inmediatez aparente de la primera persona y ofrecer, a través de la representación de una experiencia individual, deliberadamente planteada como ajena y en posesión de una “perspectiva extraordinaria” (la expresión es de Langbaum), un conocimiento sobre lo humano general, sin dogmas ni verdades definitivas.

En este cruce mágico donde poetas de una y otra orilla terminan coincidiendo, no cabe en estas circunstancias hablar de “influencias” de unos sobre otros sino, más apropiadamente, de tradiciones similares elegidas con libertad y esfuerzo, como quería Eliot, de un “sentimiento ecuménico” de reciprocidades intertextuales (según opinaba Genette de la utopía borgiana) y de sintonías “transnacionales” (Julio Ortega) en las que confluyen en una “ética de los afectos”, superadora de los esquemas de dominio, unos comunes imaginarios culturales y unas semejantes políticas de la escritura a ambos lados del Atlántico.<sup>2 y 3</sup>

En este sentido, el canon borgeano fue afín, en gran medida, al de Cernuda, y lo es con el de dos de sus admiradores, José Ángel Valente y Francisco Brines, a quienes Borges seguramente no leyó pero ellos sí a Borges, y con devota fruición.<sup>4</sup> Desde posiciones ideológicas y vitales encontradas, maestros y discípulos asisten, atravesados además como lo están por sus propias biografías estéticas y políticas, a la riqueza de la

---

en la literatura inglesa (en Shakespeare, por ejemplo), de cuya fuente bebe sobre todo el Borges tardío, como bien observa por su parte Wilson.

<sup>2</sup> Cito completo a Genette: “Esta visión de la literatura como un espacio homogéneo y reversible en el que las particularidades individuales y los datos cronológicos no tienen cabida, ese sentimiento ecuménico que hace de la literatura universal una vasta creación anónima donde cada autor no es más que la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal, capaz de inspirar, como el dios de Platón, el más bello de los cantos al más mediocre de los cantores, y de resucitar en un poeta inglés del siglo XVIII el sueño de un emperador mongol del siglo XIII” (1989: 519).

<sup>3</sup> En palabras de Ortega, “la crítica trasatlántica, probablemente, empieza siendo una renovación del hispanismo y una avanzada del Humanismo internacional. Recupera la textualidad aleatoria y discontinua de los contactos, intercambios, negociaciones, fracturas, cruces y mezclas de los lenguajes culturales que construyen espacios de afincamiento y estrategias de migración, dispositivos de articulación y prácticas de entramado y anudamiento” (2010: 10). En otro libro posterior Ortega sostiene que se trata de una “teoría de contactos; hipótesis de conjuntos, historia cultural del intercambio, procesamiento y preservación de bienes y valores; mapa de la hibridez en su textualidad; puesta en duda del capital simbólico de las autoridades discursivas del estado nacional y transnacional, estudio de las interpolaciones de la tecnología en la comunicación de nuestros idiomas; ética de los afectos; interdisciplinariedad; conceptualización dialógica del espacio público, entre otros acuerdos de abordaje” (2012: 11-12).

<sup>4</sup> Sólo tengo el dato aportado por un breve ensayo publicado en *Quimera* en 1981, titulado “Sobre fábulas apólogas y fábulas milesias” y en el que Valente relata un encuentro de 1963 en Berlín con Borges y María Ester Vázquez, quien lee en voz alta a Borges un poema del escritor gallego, y sobre el cual el argentino opina: “Menos mal [...] que no es demasiado moderno” (en Valente, 2008: 1.301-1.302).

conjetura, motor de sus poéticas y también de sus vidas. Entre las muchas zonas de intersección de esas lecturas y (re)escrituras, el “monólogo dramático” es, en esta perspectiva, una coartada común para exponer la paradójica creencia en el relativismo moderno, hecho de máscaras, laberintos, espejos rotos, metáforas confrontadas con la *illusio* secular de una subjetividad unificada y unívoca, centrada en el *yo* cartesiano como excluyente centro irradiador de sentidos.<sup>5</sup> Como privilegiada puerta hacia adentro de una conciencia, en el caso de estos poetas ofrece, también, una perspectiva crucial para pensar la progresión de la poesía “social” del período, que se ha desprendido ya, casi del todo, de las voces plurales de la historia colectiva para anclar, como tantos han visto, en las pródigas figuraciones de una subjetividad en singular.

I

“Poema conjetural” será, entonces, el primer invitado a este concierto de voces amigas. Escrito por el autor argentino en 1943 y publicado ya definitivamente en *El otro, el mismo*, de 1964, constituye una de las muestras ejemplares de la poesía borgeana: la mixtura lírico-narrativa en procura de una “intimidad desafectada” (Wilson, 2011); la ondulación generosa de los versos largos —endecasílabos sueltos, o *blank verses*— aptos para reflexión; la escena dramática que cifra el instante de intensidad “cualitativa” (Sucre, 1967: 121) en la que el personaje poético, un “sujeto explícito identificable” (en palabras de Vicente Cervera, 1992: 17), diferenciado de la voz del poeta y, por alguna razón, siempre fuera de lo común, asiste a una suerte de anagnórisis o autorrevelación (“a sudden understanding or revelation”, decía Pound) en la hora de su muerte.<sup>6 y 7</sup>

En este caso el protagonista es un actor histórico de la Argentina liberal del siglo XIX, Francisco Narciso de Laprida, presidente del congreso de Tucumán que declaró la independencia de nuestras “cruelles provincias” frente al poder realista, antecesor del propio Borges y paradigma de la “civilización” ¿frente? a la “barbarie”. Acorralado por los montoneros de Aldao, escenifica una vez más ese apotegma borgiano por el cual

<sup>5</sup> Marlene Gottlieb analiza especialmente los monólogos borgianos y advierte su proliferación a partir de 1950, en concurrencia con la ceguera del autor. En su recorrido semiótico por las formas estróficas borgeanas, Gottlieb asegura que este subgénero intermedio entre la lírica y la narración permite al argentino el desplazamiento de su cuentística hacia la poesía, a la que termina dedicándose en exclusividad dadas sus limitaciones visuales, salvadas en este caso por su infatigable oído rítmico. De su poesía última, en esta línea, se ocupa de manera excelente Jason Wilson en el artículo citado, detallando algunos rasgos compositivos que ya pueden advertirse en este temprano monólogo de 1943.

<sup>6</sup> En *Selected Letters (1907-1941)*. Edición de D. D. Paige. Londres: Faber & Faber, 1971, citado por Zambra Infantas a pp. 1, en su excelente análisis de este poema.

<sup>7</sup> Gabriel Linares, en un artículo dedicado a “Tamerlán (1336-1405”, de *El oro de los tigres* (1972), espiga algunas características compositivas que repiten las de este primer texto borgiano y otros sucesivos, entre ellos la abundancia de pronombres en primera y adjetivos posesivos, que demuestra un “énfasis obsesivo” por marcar el territorio específico de esta otra *persona* (2013: 87-88).

“cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (*“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, El Aleph*). Cito algunos versos:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;  
pero me endiosa el pecho inexplicable  
un júbilo secreto. Al fin me encuentro  
con mi destino sudamericano.  
A esta ruinosa tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos  
que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno. El círculo  
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.  
Pisan mis pies la sombra de las lanzas  
que me buscan. Las befas de mi muerte,  
los jinetes, las crines, los caballos,  
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,  
ya el duro hierro que me raja el pecho,  
el íntimo cuchillo en la garganta. (180-181)

El título en sí mismo es una genial bitácora para nuestro recorrido como lectores. Doble parece ser aquí esta conjetura. Por un lado, lo que la voz autorial adivina en el pensamiento de su personaje poético. Este ejercicio de adivinación revela la mediación, la transferencia enunciativa en la consciencia del “otro” y, también, la vacilación característica de la poesía moderna. Entre el texto y su instancia de producción este modo de entender la conjetura apunta al corazón de la ficción, de la cual no es ajena, por mucho que se haya insistido, la poesía. De otra parte, una segunda lectura de la conjetura parece situarse en la propia conciencia de Laprida, hacia dentro del texto: la tensión y luego el descubrimiento irónico de su naturaleza de Jano, cercano a los “dos linajes” del propio Borges, según ha advertido en un lúcido ensayo Ricardo Piglia, una “ficción familiar” que se configura como “una interpretación de la cultura argentina” (1979: 4).

“Poema conjetural” ha sido objeto de miradas excluyentes o complementarias entre sí. De un lado, la que espiga en el “insospechado rostro eterno” de Laprida una revelación de tipo trascendental, metafísico e individual, aun cuando del *exemplum* singular se extraiga otra de las máximas borgianas por la que “un hombre es todos los hombres” merced a ese instante que, como un Aleph, recorre los designios completos de una vida, con sus signos secretos y sus momentos y espacios liminares, hechos a un tiempo de

realidad e irrealidad (Barrenechea, 1967: 82-85). En segundo lugar, otras interpretaciones más situadas reconocen el componente decididamente histórico, cuando no político, de esta anagnórisis, que perpetúa, en hechos recientes a la escritura del poema y/o las diversas fechas de su publicación (1943 y 1950, particularmente), la ironía de la fatal doblez identitaria de una nación a un tiempo bárbara e ilustrada. O, como parece revelar el propio Laprida en su “júbilo secreto” (al igual que el protagonista del cuento “El Sur”, Dahlmann, cuando “sale a pelear a la llanura”), la naturaleza última y hondamente pulsional de un país que más tarde se reconocerá también en la admirada y compadrita “secta del cuchillo y del coraje” (“El tango”, *El otro, el mismo*, 1964).

En ambos casos, advertimos, el movimiento del poema oscila entre la contracción de la singularidad —una posible “intrahistoria”, revisitación de la tesis unamuniana apuntada por Marlene Gottlieb, 62— y la amplitud infinita de la “cifra”: el repentino sentido de una vida (y de la vida), una épica individual (y la épica de una patria). En este mapa zigzagueante, la postura de críticos como Daniel Balderston, por ejemplo, ciñen la epifanía al destino histórico del sujeto (“Laprida speaks of ‘my South American destiny’”; cursiva mía),<sup>8</sup> mientras que la de Gottlieb enfatiza el componente arquetípico que Julie Jones examina en su tensión con lo individual, el fragmentarismo y la perspectiva limitada propia del punto de vista (1986: 216).

“Del testimonio a la alegoría” y de “la identidad a la parodia”, dado que Borges, además, parece reescribir su propia biografía política en la de su antepasado de sangre (en la tesis de Zambra Infantas), Francisco de Laprida transita por el poema reclamando también interpretaciones “fechadas”. Así, lecturas abiertamente políticas del texto lo encaminan hacia la polémica del autor con el peronismo, del cual fue, como se sabe, un furioso detractor. En este sentido, José Pablo Feinmann ve en el poema las precauciones sobre el ascenso del nacionalismo que más tarde representaría Perón y al mismo tiempo la superación de la antítesis civilización/barbarie (encarnadas luego en antiperonismo/peronismo) a partir de la puesta en escena de la “conjetura” de Laprida. Opina Feinmann:

Más allá de Sarmiento, el “Poema conjetural” plantea la experiencia de la verdad, de la síntesis, como una mixtura dionisiaca (el pecho se endiosa con un júbilo secreto). Es el júbilo de la verdadera identidad, de la plenitud del ser alcanzada por medio de la integración enriquecedora, compleja, de los contrarios. Laprida sabe que en el país que habita sólo habrá de ser un culto cuando lo penetre la barbarie, “el íntimo cuchillo”. Ser es ser una contradicción viva, una totalidad ardiente, problemática, conjetural, no definitiva sino abierta.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Balderston, Daniel (1993), *Out of context. Historical and reference and the representation of reality in Jorge Luis Borges*. Durham, Duke UP, citado por Diego Alonso, p. 5.

<sup>9</sup> Feinmann cierra su artículo con otra conjetura, propia y brillante, en torno al Borges político superado por el Borges escritor: “Borges, en el ‘Poema conjetural’, va más allá de sí mismo. Su propia interpretación del poema es pobre. Suele afirmar que lo escribió cuando ya sentía sobre él la amenaza del peronismo. Pero si el peronismo era (como lo



Por su parte, en un interesante estudio en la senda de la “bibliography” de Roger Chartier y Donald Mc. Kenzie, Diego Alonso lee el “Poema” atendiendo a los acontecimientos que rodearon su segunda publicación, fechada en 1950, en la montevideana revista *Número*. En su opinión y aceptada la premisa de que “las formas de publicación determinan el sentido y revelan el uso histórico de los textos”, Alonso postula que el poema es la excusa borgiana para polemizar retrospectivamente, en tiempos del peronismo, con la tesis nacionalista de Lugones en torno a la épica “ejemplar” de la gauchesca y a la misma relatividad de una épica como dispositivo conceptual de unificación nacional. Para Borges, dice, “no hay posibilidad de recuperar una escritura épica: la simulación de esa reconstrucción es convertida en crítica política a aquellos que, como Lugones, creyeron en tal posibilidad”, por lo que Alonso traslada la epifanía de Laprida a una perplejidad contradictoria, que hace hincapié en la peripecia individual del personaje y en sus indecibles vínculos con la voz autorial. De este modo, redescubre en el poema una forma racional y liberal de pensar el relato de la “patria” (en este caso, con minúsculas), alejada de los protocolos esencialistas y mitificadores del pensamiento nacionalista que animaba a Lugones y que anima, según Borges, al propio peronismo.

Estas interpretaciones contextuales apuntan a corroborar con mayor especificidad aquello que tanto teóricos como críticos del monólogo dramático, estudiosos de este recurso en autores del norte y del sur, de una orilla y de la otra, pensaron como decisivo para estas *dramatis personae*: el deliberado enmascaramiento que, en éste y en otros muchos casos, desvía la atención del asunto desarrollado hacia el propio autor, fraguado ocultamente en las peripecias de su personaje poético, desdoblado a su vez en mutaciones de efecto ambiguo, según bien ha advertido Alonso.<sup>10</sup> “Es a través de la asunción de esos personajes como máscaras que el poeta, el creador, se

---

era para Borges) la barbarie, el heredero de las montoneras de Aldao, entonces Borges debió secretamente recibirlo con júbilo, con el secreto júbilo con que Laprida recibe el cuchillo del final, el íntimo cuchillo, ya que esa daga le permite cerrar su rostro incompleto, encontrarse con su destino sudamericano. Esto, claro, estaba muy lejos de las simplezas políticas de Borges. Como poeta, como el gran literato que era, se acercaba a estas complejidades de la historia; pero como hombre político no iba más allá de sus condicionamientos de clase, de sus mezquindades de niño cultivado, de antifederal obstinado, de gorila montevideano, espacio en el que engendra ‘La fiesta del Monstruo’ que es, por su linealidad, por su textualidad frontal y propagandística, la antítesis del ‘Poema conjetural’”.

<sup>10</sup> Alonso advierte la presencia de diversas terceras personas que producen un “extrañamiento respecto de la voz que nombra ese cuerpo” y que, por tanto, se aleja del propio Laprida. “Ya no estamos seguros de quién es el verdadero yo del poema ni de quién ocupa ahora el lugar de la enunciación”, dice Alonso en su hipótesis, poniendo en duda, aunque no lo explicita, la preeminencia del personaje poético característico del monólogo, diferenciado ostensiblemente de la voz poética. No obstante, creemos, este relativismo es asimismo una de las condiciones de dicho artificio.



revela y se ve a sí mismo como realmente es” dice la ya mencionada Marlene Gottlieb (2010: 62) en su estudio sobre el monólogo en Borges.

## II

Francisco Brines, buen lector de Borges, a quien conoció siendo joven en casa de Fernando Quiñones y desertó por timidez de enseñarle sus poemas, comparte con el maestro argentino los ritmos de la meditación, la contenida retórica, la perplejidad ante los espejos y esos desoladores dioses dormidos que nos dejan siempre a la intemperie. Sin embargo, el valenciano atribuye su incursión en el monólogo dramático a la frecuentación, como advertimos, de Cernuda, de la que resultan los impecables ejemplos de dos personajes cuyo “ethos poético” (Ballart, 2005) transita por *Materia narrativa inexacta*, de 1965. Ellos son “En la República de Platón” y “La muerte de Sócrates”. El primero traza la peripecia amorosa de un enfermo y viejo general y en el segundo el personaje aparece para dar testimonio de los acontecimientos políticos que rodearon a la muerte del filósofo.

“En la República de Platón” expone, como tantos otros textos en Brines, el arco de una temporalidad tensada entre el pasado, el presente y el futuro, en el tono bajo donde confluyen meditación y narración para anunciar hacia el final, junto con el término de los amores con Licio, la muerte física del hablante, aludida con una perífrasis al *quevediano modo*, un modo, hay que señalarlo, compartido con el propio Borges: “Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese/ no sentiré su mano sobre el hombro./ Licio presidirá gloriosos funerales” (63). De esta Arcadia homoerótica y de una mirada a la vez íntima e historizada de los cuerpos del amor, pasa Brines en “La muerte de Sócrates” a la transcripción de una “crónica”, un “seco relato” de ideas donde se exponen las razones que condenaron al maestro ateniense. El punto de vista del testigo es el de quien intenta obturar todo maniqueísmo, mediante el cuestionamiento de la miseria política de sus verdugos —“oscuras fueron las razones que impulsaron su muerte”— pero también de la ortodoxia cerril, hasta monstruosa, que está en la base del proyecto de Estado de Sócrates, cuya “elocuente palabra” y pensamiento “puro” no pudieron ver “que del justo principio se deriva el error en ocasiones”: una paradoja que “tematiza las disfunciones del sistema” (Siles, 2011: 136), que volverá a escribirse muchas veces y a futuro y que enlaza, claramente, con la renuencia militante de Brines a todo dogmatismo, encarnado en este poema, según ha visto David Pujante (2004: 78), en el Partido Comunista.<sup>11</sup> El propio

---

<sup>11</sup> Harold Alvarado Tenorio hace otra interpretación, a mi juicio errada, del poema, puesto que no observa justamente las contradicciones de las utopías revolucionarias en su tensión irresuelta entre orden social y libertad individual. Ello hace que suprima esa tensión y lea el texto como un alegato antifranquista. Lo cito: “...el joven poeta había oído mejor las voces de protesta contra el estado de cosas y descubierto, como otros de sus compañeros de generación, Valente, por ejemplo, Gil de Biedma, bien seguro, los poemas de Konstantino Kavafis, que permitían, contra la trillada poesía social y ‘realista’ hablar del

Brines, con cierta deliberada ambigüedad, ha aludido a esta referencia contextual:

En “La muerte de Sócrates” está en clave mi posición política de entonces, que nadie ha podido leer como tal. Es mi único poema político [...]. Esto pasó desapercibido a pesar de que allí [en *Materia narrativa inexacta*] están mi posición sexual y política, que son dos cosas muy delicadas. Esta *materia narrativa inexacta* fue escrita para hablar de cosas muy exactas, que refieren a un personaje que está fuera del poema, pero que al fin y al cabo es el que ha hecho el poema. (Entrevista de Luis Bravo, 2002: 99-100)

Lo que aquí sí podemos comprender sin ambages son las últimas palabras del autor de Oliva, y que nos vuelven otra vez a aquella remisión tan insistida por la crítica que funde, analógicamente, las peripecias de estos personajes poéticos con el autor, enmascarado y diferido en una historia lejana. En este sentido, la moral brineana, una “moral de estirpe clásica”, como él mismo ha referido, abjura de cualquier postura totalitaria en favor de la “tolerancia” política, sexual, estética, de escuelas (Brines, 1995). Es por ello que los poemas de este libro son una muestra, quizá acentuada, de un gesto protagónico en la poesía de Brines que insiste, “con sereno escepticismo”, como asegura José Olivio Jiménez, “en la búsqueda de la verdad y la defensa de la libertad individual” (2001: 43-46) tanto en los acontecimientos históricos como en el sentido trascendente de la vida, aun cuando el final de esta búsqueda arroje resultados lacerantes.

El “sereno escepticismo” del que habla el gran crítico cubano es la clave de un poema más tardío, y a mi juicio el más representativo de los monólogos dramáticos de Brines, por cuanto explora con una voluntad transhistórica los resultados de estos procesos cognoscitivos y autocognoscitivos. Me refiero a “El caballero dice su muerte”, de la tercera sección de *Palabras a la oscuridad* (1966: 126-129).<sup>12</sup>

En una conversación reciente, Brines nos decía: “Estaba leyendo a orillas de un río, y recordé al doncel de Sigüenza, leyendo también, y ese personaje soy yo” (12 de diciembre de 2013). Efectivamente, quien lee el largo excursus del caballero medieval lee dos de las claves conceptuales y compositivas de la poesía brineana, cuya *insistencia* perfila la intimidad de

---

presente desde la máscara de la historia. [...] ‘La muerte de Sócrates’, que merece el comentario, es una reinención del hecho histórico, que termina siendo una lectura contemporánea del ajusticiamiento de otros tantos ‘inocentes’, en la España franquista. A éstos, como a Sócrates, los mata el miedo a perder privilegios y poder. Todos los Sócrates tienen que morir, pues la realización de utopías revolucionarias es un peligro que traerá, más muertes injustas que la desaparición de un reformador político, amado de todos pero de todos temido.”

<sup>12</sup> Tras analizar “El Santo Inocente”, de *Materia narrativa inexacta*, Jaime Siles reflexiona que “el poema se mueve en un territorio poético muy próximo a ‘La piedra del Navazo’ que, como ‘El caballero dice su muerte’, debe pertenecer al mismo ciclo que *Materia narrativa inexacta* y siempre me he preguntado si su autor no debería haberlos agrupado e integrado en él en vez de dejarlo —y dejarlos— en *Palabras a la oscuridad*” (2011: 134).

una voz que nos habla al oído: el carácter meditativo y la mirada elegíaca en torno a los cruciales temas de la existencia, la temporalidad y el amor, que se imponen por sobre la coyuntura de cualquier preocupación política y social. Cito su comienzo, tan modélico en este sentido:

Descansaba entre encinas, recostado  
sobre las hierbas de la primavera,  
un día azul, de paz, con la armadura  
puesta sobre la carne, y una espada  
que iba del talle al río.  
En la palma desnuda de la mano  
caía mi cabeza, y en los ojos  
iba un libro, copiándose, vertiendo  
limpia meditación. Lo sostenía  
la mano del sosiego y de la danza.  
Era el lugar de unos velludos robles  
y agrestes peonías que a la tierra  
cubrían de color, de luz, de gloria.

Ya el título oficia, como en el texto de Borges, de antesala del procedimiento, a manera de didascalía, pero ahora nos encontramos no sólo con las entrañas de una consciencia sino también con la propuesta de convertirla en relato, es decir, con la expresa necesidad de un interlocutor que escuche a esta consciencia hecha de palabras, tal como postulan las condiciones del monólogo dramático en sentido estricto. Apenas un desvío, pero un desvío de enormes resonancias porque, para Brines, el lector no es sólo un ser de papel, el inverso del autor o su espejo, sino alguien de carne y hueso para tomarse muy en serio, más allá de los juegos del lenguaje y de la ficción. Es, claramente, otra “alma” cuyo “encuentro cordial” auspicia en sintonía con Machado el autor de *Insistencias en Luzbel*, más acá y más allá de la sola literatura.

La excusa es este personaje legendario e histórico, según quería Browning, que constituye el epítome del heroísmo cristiano. En versos predominantemente largos (endecasílabos blancos combinados con escasos versos menores), el monólogo desanda un largo poema al estilo cernudiano, donde Brines hace gala de su mejor *oratio*: un personaje reflexivo, un *locus amoenus* donde descansar (con límpidos ecos de la Egloga I de Garcilaso), las sibilantes sanjuanistas, el tono medio y reposado del pensamiento y la narración rememorativa. La anécdota articula pasado y presente en pequeñas secuencias que sirven para recuperar las alternativas de una vida consagrada a la guerra y a la fe, ensimismada en Dios y en la lectura.

El motivo de las “corrientes aguas, puras, cristalinas”, no obstante, va mutando hacia otras aguas cada vez más inquietantes, que invocan asimismo a la tradición desde un lugar ahora no tan bucólico: las aguas de Heráclito, las aguas del tiempo que, con el transcurrir de la obra brineana, nos llevarán a la *última costa* de las aguas del Leteo. El *locus amoenus* del

reposo y la lectura se transforma entonces en un lugar hostil, cuya descripción extrañada recuerda la alucinada huida de Laprida hacia el Sur. Acontece ahora “la descripción fantasmagórica del camino de su propia muerte”, según bien observa David Pujante, “donde el paisaje se hace fantástico, se indiferencian los espacios” en “símbolos atrevidos, sugerentes, irracionalistas” (2004: 167). De este modo, en un vértigo temporal en el que los tiempos verbales danzan y se confunden (esa síntesis ucrónica que tanto fascinaba a Borges), el caballero se encuentra ahora hablando casi desde la otra orilla, en la que encallará finalmente mediante una evocación, otra vez, clásica:

Como una luz la carne se apagaba,  
ceniza sin calor, y el corazón  
era una piedra incandescente. Cubre  
la lluvia las distancias, y una niebla  
fue cegando mis ojos. La memoria  
se oculta como un sol desordenado  
y hacia el olvido van todas las fuentes  
de la vida.

Herido tras la batalla, en el momento de su muerte, el caballero la “dice” en soledad: “Mueres de frío, pensamiento. ¿Quién/ te castiga con sombras?”. En los versos últimos se revela el fracaso de esa “voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador” (Jiménez, 2001: 45), la verdad del destierro contrapuesta a “el deseo inútil / de que los reinos se parezcan, tierra / y cielo”, porque la vida eterna es, como el arte, el lugar de la eternidad sin libertad. Despojado de sus alegóricas armas y desnudo, el caballero advierte, muy lejos del “júbilo secreto” de Laprida, que es un hombre solo y desnudo ante el horror del vacío, y contempla con melancolía la vida terrena, la única posible vida a la cual ya no retornará.

Esta melancolía, dibujada por Durero en uno de sus célebres grabados, es la nota reveladora de la *humanitas* hispana prerrenacentista que con notable acierto ha intuido Javier García Gibert en la escultura sepulcral dedicada a Martín Vázquez de Arce, conocida como “El Doncel de Sigüenza” (2010: 39-48). En esta representación plástica, el comercio ecuánime de partes en el tópico de las “armas y las letras” es desplazado, en la opinión del profesor salmantino, por el encumbramiento del acto de leer, “la relación personal e íntima del lector con el libro”. Sin embargo, concluye García Gibert, lo que sin duda trasciende al espectador es una impresión indefinida de melancolía, esa melancolía que tres años después Marsilio Ficino rehabilitaría como condición temperamental en su *De vita triplici*, al entenderla como rasgo característico de los creadores y hombres de letras, inaugurando así lo que Erwin Panofski calificaría como una etapa de “glorificación humanista de la melancolía”.

Y continúa: “[La] mirada abismada [del Doncel] —ciertamente melancólica— nos da a entender que ya no lee, sino que medita lo leído, o tal vez lo asume, lo reconoce, lo interioriza”.

Esta meditación del desengaño sostendrá el edificio gnoseológico de la *humanitas* hispana barroca, emparentada, según Siles, con el estoicismo hispanolatino de Séneca y de Lucano (2011: 133), y cuya incesante productividad se espiga como una de las directrices conceptuales de la escritura brineana, esa “extensa elegía”, definida así por el mismo poeta. Sin embargo, la melancolía del Doncel, quien posiblemente esté leyendo, como conjetura García Gibert, las *Coplas* de Manrique, está atenuada por una solución religiosa de la que este caballero y Brines carecen por completo. No obstante, la “sonrisa giocondina” (García Gibert, 2010) de la estatua, enigmática para tantos, no muta violentamente en nuestro personaje, quien conserva, en “su tarde última”, la temperatura contenida y reflexiva tan característica de los poemas brineanos. Desde esta singular “perspectiva extraordinaria” (otra vez Langbaum), cercana, aunque no idéntica, a la del Laprida de Borges, el caballero nos libera, definitivamente, de la antigua incandescencia de su fe —nadie mejor que él para sacrificarla— al “decirnos”, contra todas sus creencias, la verdad. En ese último gesto se ha resumido la densidad de su heroísmo y, sobre todo, su dignidad: ensayar la batalla, soportar estoicamente las heridas, aceptar el vacío, enfrentar la despedida. Por lo mismo, el texto de *Palabras a la oscuridad* es representativo de esa productividad significativa de la *humanitas* española: de modo más evidente que en los otros dos monólogos referidos de Brines, anuda el *pathos* de la existencia con la comunión lectora —leemos al caballero lector que ha sido “leído” por el autor, en un juego apasionante de *afinidades electivas*— y, sobre todo, con la búsqueda de la verdad, propia del humanismo pedagógico que está en la base del proyecto creador del valenciano y que despunta hoy visiblemente en su figura magisterial de escritor (Romano, 2011b).

### III

La última y poderosa voz de este concierto es la del poeta gallego José Ángel Valente, quien ha penetrado como pocos en la lectura de Borges, y a cuya complejidad le ha dedicado varias líneas de sus ensayos. La afinidad de Valente con el argentino es tal vez la más evidente entre los autores de su promoción, con quien comparte, entre otros “lugares comunes”, la aspiración a una poesía “no contextualizada”,<sup>13</sup> los anaqueles librescos que cobijan, junto con las voces inglesas o europeas ya mencionadas, las “aves” y las “rosas” de la tradición islámica y cabalística, la búsqueda incesante de una exégesis del mundo de la cual la palabra es forma y diapasón, en una “indagación y tanteo” que irá conduciendo a Valente (no a Borges) hacia la “cortedad del decir”, en “iluminaciones” poéticas que signarán la mayoría de sus libros de madurez.

---

<sup>13</sup> Esta referencia pertenece al ensayo “Situación de la poesía: el exilio y el reino” (sección “Textos críticos, inéditos o dispersos”, 2008, pp. 247-52), publicado inicialmente en *Palabras del escándalo*, ed. de Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1974.

En un artículo publicado en *El país* en agosto de 1979 y titulado “Borges y yo” (2008: 1.280-1.282), Valente se refería de este modo, en segunda persona, al autor de *Otras inquisiciones*:

[Usted] es el artífice mayor de la prosa y del verso en lengua nuestra. Pero, además, ha sido y es usted artífice mayor en la creación de su persona, de sus personas o sus máscaras [...] nos ha ayudado usted a desmontar la torpe imagen del escritor inflado por sus propias opiniones, propias según le dicten o convenga, tan desgraciadamente típica de la nefasta hipopotamia progresista. Para esa especie de magno o magnificado portador de las ideologías, que tanto abunda aún en latitudes nuestras, usted ha escrito estas claras y definitivas palabras: “El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero”. (2008: 1.282)

El reconocimiento de “meglior fabbro” ostentado para Borges está acompañado, en estas palabras, por algunas notas interesantes para los objetivos de nuestra comunicación. Valente aprovecha el elogio al maestro para dar señales de sus propias inquietudes poéticas y, sobre todo, exponer ácidamente, como otras tantas veces, las tensiones de su campo intelectual de pertenencia, dentro del cual él dice nadar “contracorriente”. Renacen en estas pocas líneas, de manera visceral, las determinantes opiniones vertidas en ensayos como “Literatura e ideología” y “Tendencia o estilo”, reunidos en *Palabras de la tribu* de 1971, que acompañarán hasta el final sus tomas de posición respecto de la instrumentación del lenguaje poético por los distintos y sucesivos “realismos” de la posguerra (y después). Pero lo que más nos interesa aquí es el desmantelamiento de la “hipopotamia” autoral hecha por Borges,<sup>14</sup> quien se crea una figura de autor cuya ontología y vicisitudes quieren formar parte exclusivamente del mundo posible y alternativo de la literatura. Esta sustracción (que no fue la del Valente ciudadano, como bien se sabe) le interesa al gallego para ahondar no quizá tanto en el carácter ficticio de quien escribe sino en su trascendente intrascendencia, si se me permite el juego de palabras, sustraída incluso también del fetichismo del nombre propio.

La progresión hacia una anonimia de corte mallarméano, cuyo fundamento articula muy bien con la experiencia del anonadamiento místico, ya aparece formulada tempranamente en su “Primer poema”:

[...] mi historia debe ser olvidada,  
mezclada en la suma total que la hará verdadera.  
Para vivir así,  
para ser así anónimamente

<sup>14</sup> En “Crónica, 1968”, de *El inocente* (1970), Valente había jugado con la misma figura grotesca en relación con las palabras “podridas” (¿poéticas? ¿políticas?): “Pero bajo la tierra las palabras se pudren. / Las palabras se llenan de un hipo triste de animal / ahíto, / de un hipo de hipopótamo tardío, / y por mucho que brille su arco iris no traen la paz, / sino el sebáceo son del salivar chasquido/ y el hilo deglutido de la muerte” (1980: 361).

reavivada y cambiada,  
para que el canto, al fin,  
libre de la aquejada  
mano, sea sólo poder,  
poder que brote puro  
como un gallo en la noche,  
como en la noche, súbito,  
un gallo rompe a ciegas  
el escuadrón compacto de las sombras. (*Poemas a Lázaro*, de  
1960, 1980: 63-64)

En este libro temprano, no asistimos —al menos, solamente— al desplazamiento de la enunciación hacia una voz plural, entendida como “colectiva” e “histórica”, sino al bosquejo de otra escena, la primera de tantas que ocuparán mayoritariamente el proyecto creador valentino: la del sujeto “anónimo”, el “no-yo”, el “ninguno”, “nadie”, el “espacio vacante”, en palabras de Mallarmé,<sup>15</sup> a través del cual ingresa la voz universal o absoluta, en un sentido ahora metafísico, como lo ha pensado Borges también, alguna vez.<sup>16</sup>

Hay, en este camino, que alentar una hipótesis decisiva respecto de otra práctica muy frecuentada por Valente pero que dentro de su obra poética aparece a menudo deliberadamente silenciada. Me refiero a la traducción. Algunas veces las presencias de los textos ajenos en los poemas valentinos resultan obvias y fácilmente reconocibles. Pero otras se presentan encubiertas de muy diversos modos: mezcladas sin distinciones gráficas con los propios textos del autor; bajo la forma de títulos y epígrafes (que cifran el desarrollo del texto posterior) sin mención de fuentes o autores (“Sobre el tiempo

<sup>15</sup> En sus cartas a Cazalis Mallarmé relata: “He realizado un descenso a la Nada lo bastante largo como para poder hablar con certeza” [...] “Confieso, por otro lado [...] que aún tengo necesidad, tan grandes han sido las vejaciones de mi triunfo, de mirarme en ese espejo para pensar, y que si no estuviese ante la mesa en que te escribo esta carta, volvería a *convertirme en la Nada*. Quiero decirte que ahora soy *impersonal*, y no ya el Stéphane que has conocido, sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual de verse y desarrollarse a través de lo que fue yo” (“Carta a Cazalis” del 14 de mayo de 1867). Estas citas aparecen en Julia Kristeva, 1982: 92.

<sup>16</sup> Como respuesta a una pregunta de Carlos Cortínez, dentro de una conversación con éste y Gonzalo Sobejano (primavera de 1983, Emily Dickinson College), Borges repensaba extensamente una vieja idea suya: “... la Biblia [...] es en realidad una biblioteca, tomando en cuenta que su nombre es un plural. ¡Qué idea excepcional, la de reunir textos de distintos autores y distintas épocas y atribuirlos a un autor único, el Espíritu! ¿No es maravilloso? Es decir, obras tan dispares como el Libro de Job, el Cantar de los Cantares, el Eclesiastés, el Libro de los Reyes, los Evangelios y el Génesis: atribuirlos todos a un solo autor invisible. Los judíos tuvieron una magnífica idea. Es como si alguien pretendiera conjuntar en un solo tomo, las obras de Emerson, Carlyle, Melville, Henry James, Chaucer y Shakespeare, y declarar que todo proviene del mismo autor. Los judíos tuvieron una idea espléndida: reducir sus libros, su biblioteca entera, a un libro llamado ‘Los Libros’, la Biblia. Es una idea realmente curiosa; ¡si tan sólo pudiéramos llevarla a cabo nuevamente! Hay demasiados libros, demasiados textos; sería preferible tenerlos todos reunidos. Cada país podría hacerlo: conjuntar sus mejores libros y atribuírselos a un autor único y anónimo, el Espíritu”.



presente”, *El inocente*, 365; “Ce cheval qui ne galope que pendant la nuit”, *Breve son*, 286), y, lo más inquietante, como traducciones no explicitadas en cuanto tales. Este tipo de apropiaciones han sido estudiadas muy bien por Andrés Sánchez Robayna (1996: 41-47), quien hace notar cómo “Crónica II, 1968” de Artaud (*El inocente*, de 1970) y el poema “Olvidar”, de *El Fulgor* (1984) —traducción de un fragmento de los *Diarios* de Kafka—, son testimonios, en sus palabras, de “un comportamiento textual” que pone de relieve “una tensión entre autoría y anonimia”, instalando la ideología poética en una constelación donde ella misma “representa el final de un proceso intelectual y espiritual en el que la palabra toma cuerpo más allá de toda identidad”.

De este ejercicio de desaparición es también deudor el monólogo dramático, esa “segunda voz”, según Eliot, por la cual “yo” es decididamente “otro” (y “el mismo”, diría Borges). Así, el magnífico y conocido poema “Maquiavelo en San Casciano”, del libro *La memoria y los signos*, de 1966 (el mismo año de publicación de *Palabras a la oscuridad*, de Brines) donde el polémico y brillante estadista italiano reflexiona desde su exilio, en consonancia, deliberadamente disimulada, de acuerdo con la retórica “posibilista” de la época, con los intelectuales españoles durante el franquismo. El propio autoexilio de Valente puede explicar más cercanamente esa filiación.

Lo curioso es que este poema comienza con un (engañoso) epígrafe firmado por Maquiavelo, que nos hace creer a los despistados que todo lo que sigue pertenece a Valente, y de allí las, en principio, equívocas lecturas del texto.<sup>17</sup> En una edición más o menos reciente de *La memoria y los signos* bajo el cuidado del citado ensayista y poeta canario, esto nos advierte, con su habitual rigor:

El poema de Valente es una paráfrasis en verso de la famosa carta de Maquiavelo a su amigo

Francesco Vettori escrita en diciembre de 1513, es decir, en la época en que el estadista florentino, obligado a alejarse de su ciudad, se retiró a su casa de campo en San Casciano. Valente subraya aquí los valores de aquel “reino interior” frente a la nostalgia anuladora y la negación del presente por parte del desterrado en “Melancolía del destierro”. El

<sup>17</sup> Así por ejemplo yo misma (2011a). Carlos Peinado Elliot, por su parte, quien analiza muy apropiadamente la relación Cernuda-Valente en los ensayos de este último, interpreta la descripción que el gallego hace del poema “meditativo” cernudiano en clave ignaciana, a partir de la “composición de lugar” que dará en Valente nacimiento, entre otros, a “Maquiavelo en San Casciano”, y que es asimismo crucial en la modelización poética del propio Brines, educado con los jesuitas. Lo cito: “[Valente] descubre cómo la obra de madurez de Cernuda ‘responde al movimiento peculiar del poema meditativo y en [sus poemas] la composición del lugar y el análisis mental de sus elementos se combinan de modo típico con el poder unificador del impulso afectivo’ (2002: 24). Este sentido de la composición (que Valente expresa con una terminología claramente ignaciana) se produce tanto en los poemas largos como en los de menor extensión. Valente continúa esta técnica en poemas meditativos, en los que la composición del lugar es manifiesta (“Una oscura noticia”, “Maquiavelo en San Casciano”).”

procedimiento poético en “Maquiavelo en San Casciano” es muy relevante. Valente se limita a seleccionar y traducir algunos párrafos del texto italiano y a ofrecerlos desnudamente, sin comentario alguno. Con esta operación poética radical, Valente inauguraba en su obra una pequeña serie de poemas consistentes en la traducción o reproducción de textos ajenos, propuestas al lector en la pura fragmentación y suspensión referencial. El lector, por otra parte, y sobre todo el lector de 1966, podía creer, y no sin razón, que, en el caso de “Maquiavelo en San Casciano”, Valente se suma a la tradición del monólogo dramático que Cernuda había naturalizado en español, pero el poeta gallego, como se ha visto, va más lejos. Con éste y con otros poemas de esta naturaleza deseaba el poeta tributar un homenaje a los escritores —a las escrituras— mejor dicho, cuya memoria más alta reside, en rigor, en sus propias palabras invocadas, en su textualidad sin mediación. (2004: 16)

En puridad, el poema de Valente no es un monólogo dramático, porque ni siquiera parece ser un poema de Valente: es, se ha dicho, una “paráfrasis” de la carta de Maquiavelo, algunos de cuyos párrafos el gallego “selecciona” y “traduce” y nos los ofrece “desnudamente”, “sin comentario alguno”. Sin embargo, toda traducción es una travesía de códigos entre lenguas, géneros, contextos: la posibilidad de una “versión”. Y todavía más: según hemos dicho (y nos confirma Sánchez Robayna en el final de la cita), la traducción se configura para Valente como una operación de “transcreación” (Haroldo de Campos),<sup>18</sup> es el lugar de irrupción de una “escritura” más allá del nombre del escritor, el lugar privilegiado de la mediación entre una voz y otra voz que no hace sino re-crearla, esto es, volverla a crear en “la deriva impersonal del texto” desde “la impugnación misma de toda identidad” (Sánchez Robayna, 1996: 44). Por eso, éste *no es* y *es* un poema de Valente, y también es ese ejercicio de objetivación llamado “monólogo dramático”, en el que el parlamento del personaje despunta, entre todos los monólogos aquí aludidos, como el que más exitosamente puede confrontar con el “otro” al que se ha convocado.

Transcurridas las labores diurnas y los negocios de la cotidianidad con la rústica gente del pueblo, Maquiavelo se prepara para otro comercio más provechoso. Cito el fragmento final, a mi juicio decisivo:

---

<sup>18</sup> El concepto lo refiere un sugestivo artículo de Alejandro Krawietz, consignado en nuestra bibliografía, que estudia la labor traductora de Valente a la luz de una teoría crítica de la palabra, que ilumina la propia creación. Lo citamos: “A través de la traducción, el grado del poeta con su obra adquiere un grado de consciencia más alto: cuando las palabras, la estructura del texto, el ritmo, el propio poema se conoce, es decir, cuando hemos podido estudiar, no a partir de la nada, sino de un elemento concreto, formal, la información estética que ese objeto lingüístico comporta, el trabajo de creación, es decir, la *re-constitución* de esa información estética en otra lengua se desarrolla [...] dentro de unos umbrales [...] [que] permiten la focalización de ciertos problemas teóricos que la naturaleza más o menos secreta de la creación poética impide en ciertas ocasiones valorar” (2010: 364).

Llega al cabo la noche.  
Regreso al fin al término seguro  
de mi casa y memoria.  
    Umbral de otras palabras,  
mi habitación, mi mesa.  
    Allí depongo  
el traje cotidiano polvoriento y ajeno.  
Solemnemente me revisto  
de mis ropas mejores  
como el que a corte o curia acude.  
Vengo a la compañía de los hombres antiguos  
que en amistad me acogen  
y de ellos recibo el único alimento  
sólo mío, para el que yo he nacido.  
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta  
acerca de la ardua o luminosa  
razón de sus acciones.  
    Se apaciguan las horas, el afán o la pena.  
Habito con pasión el pensamiento.  
Tal es mi vida en ellos  
que en mi oscura morada  
ni la pobreza temo ni padezco la muerte. (1980: 219)

A diferencia de los personajes anteriormente visitados, la peripecia de Maquiavelo aquí no es la inminente muerte sino el exilio, que, al margen de lo político, se levanta como una suerte de metáfora asociada en la obra valentiana al “lugar del canto”, la “tierra” de la que hablaba Heidegger. Sin embargo, los tres comparten y cifran su identidad en el mundo letrado, en el que la lectura les ofrece el privilegio de la distinción (Bourdieu), aun cuando, en su final, Laprida se reconozca íntegro en sus “dos linajes”, como refiere Piglia.

Maquiavelo responde, en este rito del “único alimento / solo mío, para el que yo he nacido”, a otro de los tópicos del humanismo europeo, que en la España del siglo XVII refunda para siempre Quevedo —maestro indiscutible de Borges, de Brines y de Valente—, con su célebre “conversación con los difuntos”. Como ha advertido finamente García Gibert, este “comercio espiritual” supone una “implicación emocional con los autores de la cultura libresca” (2010: 182), la “pasión insobornable por la tradicional república de las letras” (183) en una “coetaneidad y consustancialidad, más allá de tiempos y espacios, de las almas hondas y nobles” (2010: 193). Una trama abierta y prodigiosa cuyas potencialidades hilvanó otro maestro indiscutible, T.S. Eliot, en textos como “La tradición y el talento individual”.

De este banquete en que abundan “las palabras de familia” y “que en amistad [nos] acoge”, han participado en fraterna conversación Borges, Brines, Valente, por mediación de unos personajes poéticos que, como se ha dicho, nos devuelven cristalinamente a sus autores a través del paradójico artilugio de su enmascaramiento. Comencé esta comunicación con Valente y

la cierro con Brines para sellar este diálogo fascinante y, por fortuna, interminable:

Ponemos ante el espejo nuestra propia persona, somos en él los confidentes de nuestra propia vida, y recogemos en él la presencia de un extraño que nos borra y nos suplanta, desde su mentira, con más verdad que la nuestra. (1995: 18)

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALONSO, Diego (2003), "La escritura de la patria y el problema de la épica en el 'Poema conjetural'", en VV.AA., *Jorge Luis Borges (1899-1986) as Writer and Social Critic*. Ed. Gregory J. Racz. Lewiston, The Edwin Mellen Press. Consultado en <<http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/borges.pdf>> (15 de noviembre de 2013).
- ALVARADO TENORIO, Harold (s/f), "La poesía de Francisco Brines", en *Banda Abierta. Jornal de Poesía*. Consultado en <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh11brines.html>> (16 de febrero de 2014).
- BALLART, Pere (2005), "Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta", *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 14, pp. 73-104.
- BARRENECHEA, Ana María (1967), *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Paidós.
- BORGES, Jorge Luis (1977). *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- BRAVO, Luis (2002), "La iluminación de las palabras. Con el poeta Francisco Brines", en *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAHT.
- BRINES, Francisco (1999), *Ensayo de una despedida, Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_ (1995), "La certidumbre de la poesía" (1984), en *Selección propia*. Madrid, Cátedra, pp. 13-53.
- CASTANY PRADO, Bernat (2007), "La tradición inglesa en la obra de Borges", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 14. Consultado en <<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34779/1/564824.pdf>> (28 de noviembre de 2013).
- \_\_\_\_ (2012), "El escepticismo identitario de Borges", *AnMal Electrónica*, 33. Consultado en

- <[http://www.anmal.uma.es/numero33/Borges\\_escepticismo.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero33/Borges_escepticismo.pdf)> (28 de noviembre de 2013).
- CERVERA SALINAS, Vicente (1992), *La poesía de Jorge Luis Borges. Historia de una eternidad*. Murcia, Universidad de Murcia, Secretaría de Publicaciones.
- CERNUDA, Luis (2000), *Historia de un libro*. Madrid, Alianza.
- CORTÍNEZ, Carlos y otros (1997), "Jorge Luis Borges. La literatura de mis días", en *Fractal*, n.º 7, octubre-diciembre, año 2, volumen II, pp. 63-88. [Texto aparecido en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the poet*. Fayetteville, 1986. Traducción del inglés por Una Pérez-Ruiz. Consultado en <<http://www.mxfractal.org/F7borges.html>> (10 de diciembre de 2013)].
- ELIOT, T. S. (1957), *On poetry and poets*. Nueva York, Farrar, Strauss and Cudahy.
- FEINMANN, José Pablo (2001), "Conjeturas de Borges", *Página/12*. Sábado 19 de mayo. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-19/contrata.html>> (22 de agosto de 2012).
- GARCÍA GIBERT, Javier (2010), *La "humanitas hispana". Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1998), "Prefacio" en *Las personas del verbo*. Barcelona, Lumen, con prólogo de Carme Riera, pp. 25-26.
- \_\_\_\_ (1980), "Emoción y conciencia en Baudelaire", en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica.
- GOTTLIEB, Marlene (2010), "The Dramatic Monologue in the Poetry of Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*. University of Pittsburg, p. 30. Consultado en <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Gottlieb.pdf>> (17 de noviembre de 2013).
- JIMÉNEZ, José Olivio (2001), *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento.
- JONES, Julie (1986), "Borges and Browning. A dramatic dialogue", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the poet*. Fayetteville, The University of Arkansas Press.
- KRAWIETZ, Alejandro (2010), "El autor y el traductor en sus límites: hacia el concepto de traducción original. El diálogo Valente-Celan", en Agudo, Marta y Doce, Jordi, *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*. Madrid, Abada, pp. 361-382.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- LANGBAUM, Robert (1996), *La poesía de la experiencia*. Edición, traducción e introducción a cargo de Julián Jiménez Heffernan, con prólogo de Álvaro Salvador. Granada, Comares, Colección de Guante Blanco.
- LINARES, Gabriel (2013), "Reflexiones sobre el monólogo dramático en Borges: 'Tamerlán (1336-1405)'"', en *Variaciones Borges*, 35, mayo, pp. 79-98.

- ORTEGA, Julio (ed.) (2010), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- \_\_\_\_ (ed.) (2012), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- PAYERAS GRAU, María (1985), *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca, Caligrama.
- PEINADO ELLIOT, Carlos (2002), "Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente", *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 669, (Ejemplar dedicado a: La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963)), pp. 15-17. Consultado en <[http://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA%20669.html](http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20669.html)> (3 de agosto de 2013).
- PIGLIA, Ricardo (1979), "Ideología y ficción en Borges", en *Punto de Vista*, año 2, n.º 5. Buenos Aires, pp. 3-6.
- PUJANTE, David (2004), *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento.
- RIERA, Carme (1988), *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama.
- ROMANO, Marcela (2011a), "José A. Valente: un fragmentario homenaje", en Antonio Lafarque y José Andújar Almansa (eds.), *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Valencia, Editorial Pretextos e Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, pp. 315-340.
- \_\_\_\_ (2011b), "Francisco Brines: los dones del maestro", en *Insula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*. Número monográfico "Un mismo tiempo para dos poéticas: Caballero Bonald y Brines", coordinado por Luis García Montero, verano julio-agosto de 2011. Madrid, pp. 45-47.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996), "Sobre dos poemas de José Ángel Valente", en Ancet, Jacques et al. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid, Alianza, pp. 41-46.
- SILES, Jaime (2011), "Poesía política y moral en Francisco Brines: a propósito de *Materia narrativa inexacta*", en David Pujante (ed.), *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, pp. 129-143.
- SUCRE, Guillermo (1967). *Borges, el poeta*. Caracas, Monteávila Editores.
- VALENTE, José Ángel (1980), *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_ (2004), *La memoria y los signos*. Madrid, Huerga & Fierro Editores. Con prólogo de Andrés Sánchez Robayna.
- \_\_\_\_ (2008), *Obra Completa II. Ensayos*. Edición al cuidado de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- WILSON, Jason (2011), "Borges en su poesía última", *Hablar de poesía*, 21, mes de julio. Consultado en <[http://hablardepoesia.com.ar/from\\_blogger.php?p=http://hablardepo](http://hablardepoesia.com.ar/from_blogger.php?p=http://hablardepo)

esia.blogspot.com.ar/2010/08/jason-wilson-borges-en-su-poesia-ultima.html> (10 de octubre de 2013).

ZAMBRA INFANTAS, Alejandro (2005), "Sobre el 'monólogo dramático' (Ilustración en el *Poema conjetural* de Borges)", en *Babel. Revista de literatura*, LXVII, n.º 134, pp. 547-554. Consultado en <<http://babelborges.org/es/biblio/sobre-el-monologo-dramatico-ilustracion-en-el-poema-conjetural-de-borges>> (1 de noviembre de 2013).